

*А.В. Марков*

*кандидат философских наук,  
доцент кафедры кино и современного искусства  
факультета истории искусства РГГУ  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)*

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ОБРАЗА И ПОПЫТКА РУССКОГО АВГУСТИНИАНСТВА\*

В статье доказывается, что наравне с «богословием иконы» в русской культуре складывалась своеобразная философия образа, не возвеличивающая, но проблематизирующая его. В этой философии образа жесткое противопоставление иконы и картины снималось, и вводились промежуточные звенья между иконой и картиной. Это было связано с новым открытием субъективности: понимание визуального изображения как части внутреннего опыта требовало переосмыслить отношения между материей и формой. Такое переосмысление превращало поэтические метафоры в продуктивный способ осмысления композиции живописных произведений. При этом риторика, которой пользовались российские авторы, оказалась весьма продуктивна для создания нового языка постижения искусства, и рассмотрение этого языка позволяет выявить риторические моменты и в традиционном искусствознании.

**Ключевые слова:** Августин, русская философия, икона, эстетика, духовные традиции в искусстве

In this paper we show that along with the "theology of the icon" in Russian culture evolved a kind of philosophy of the image, not exalting, but problematizing the image. In this way philosophy surmounted rigid opposition between canonical icons and pictures, and introduced the intermediate links between the both. This was due to the opening of a new subjectivity: understanding visual images as part of the inner experience required to rethink the relationship between matter and form. This rethinking of transformed poetic metaphors into a productive way of thinking about the composition of paintings. At the same rhetoric that was used by Russian authors, proved to be very productive to create a new language of understanding art, and consideration of this language reveals the rhetorical moments of traditional art history.

**Keywords:** Augustine, Russian philosophy, icon, aesthetics, spiritual traditions in art

Обычно считается, что богословская риторика Августина усваивалась в русской культуре только через культурную историю жанра «исповеди». Как будто остальное наследие богослова прошло мимо всей русской культуры. Но мы не раз встречаем, как наследие Августина было усвоено косвенно, но очень глубоко. Так, к Августину восходит понимание моления в Гефсиманском саду как не просто внутреннего подвига, а как деяния, сопоставимого с деяниями полководцев, государственных мужей. Болезненное сострадание при этом не исключает нового настроения нашего ума. Это была не молитва отчаяния, но поза величия, не менее заслуживающая возвращения к ней мыслью, чем памятник полководцу, или любое другое «место памяти». И именно этот момент учения Августина был усвоен весьма поздно и только косвенным путем. В воспоминаниях дочери русского богослова С.И. Фуделя мы читаем:

«За всю мою прожитую около нее жизнь я ни разу не видела, как она молится, так же, как не видела, как она плачет. «Сегодня Успенье, – говорила она; потом, немного помолчав, добавляла: – Божья Матерь всегда ходила после Воскресения на Голгофу и в Гефсиманский сад». И замолчит, больше ничего не прибавит, только качнет слегка головой и сдвинет брови, не отрывая взгляда от

*А. Марков Феноменология образа и попытка русского августицизма*

быстро спящего в руках крючка. И мне этого было достаточно. Я видела по ее лицу, что она страдает, страдает за одинокую Божию Матерь, горюет ее горем, горем Матери, потерявшей своего единственного Сына. И я начинала чувствовать то же. Я видела внутренним зрением одинокую фигуру в покрывале, поднимающуюся на холм. Затем стоящую на том месте, где был крест. Потом Она идет вниз, спускается к Гефсимании и проходит медленно под деревьями по тем дорожкам, где – Она это точно знала – в ту роковую ночь провели ее Сына. И долго стоит там одна.

Вот такую я видела картину, и вызвали ее мамины слова, а главное, даже не слова, а выражение ее лица, потому что по нему я научилась читать в ее душе»<sup>1</sup>.

Гефсиманский сад описывается как преимущественное «место памяти» в смысле Пьера Нора<sup>2</sup>. И кроме того, здесь описывается особая структура памяти: память, которая одушевляется не только страдальческими впечатлениями, не только отдельными воспоминаниями, но и сочувствием к той живой душе, которая и несет в себе боль этой памяти. При этом необычно подробное описание медлительного самопогружения очень мало напоминает о том, как мы представляем себе страдание, даже если это страдание вызвано образами далекого прошлого. Оказывается, что сад – это не просто место, где воспоминания пробуждаются, но место, где они и становятся реальностью, из свойств нашего мышления они и оказываются тем местом, где наша мысль только и может оправдаться, может оказаться совестливой. Если превращение мечты в реальность хорошо понятно из читательского опыта, то здесь речь идет уже не о читательском опыте, а о том, что некие устойчивые свойства нашего ума, такие как память и сострадание, и становятся основанием наших суждений о мире.

Такое новое понимание свойств возможно только благодаря открытию иконы, которая и понимается как изображение не самих вещей, а свойств, но такое их изображение, которое делает эти свойства более реальными, чем наш фрагментарный опыт действительности. В данной статье мы именно исследуем такое утверждение статуса реальности через образность, отличающуюся от привычной нам литературной образности, на которую нанизываются эмоции, и помогающие нам наилучшим образом ориентироваться в реальности. В статье будет показано, что в культуре русского модернизма недостаточность традиционной эстетики для передачи «опыта сердца» была возмещена особым пониманием пространства и его свойств, когда по-новому стало мыслиться и сердце: не как участник ситуаций, но как сама ситуация памяти.

Фудель отождествляет в рукописной книге «У стен Церкви» непрестанную молитву как «сведение ума в сердце» и «пригвождение ума к любви Христовой», по Макарию Великому. Собственно, оба выражения равно значимы для исихастской и мистической традиции, но образное их содержание в русском языке оказывается различным. Так, сведение ума в сердце начинает пониматься не как восседание ума в чертоге сердца, но как сочетание ума и сердца, как мистический брак, со своей «теплотой» и «горячностью». Слово «усадить», которое при этом используется, понимается не как «возвести на престол», но как утихомирить, подготовить к высокой миссии, внушить почтительность. Усаждение понимается не как триумф ума, который уже обладает собственным величием царя, но как воспитание, ум нужно достаточно обласкать, разогреть, обиходить, чтобы он смог усесться, чтобы он почувствовал свое достоинство после опыта бесприютности. В его записях противопоставляется открытое пространство, путь в Эммаус, и закрытое пространство Гефсиманского сада, в котором даже ученики были глухи, были под покрывалом. Мы предполагаем, что на эти духовные соображения повлияли не только специальные аскетические сочинения далекого прошлого, но и сравнительно недавние эксперименты раннего русского модернизма. Знакомство с сонетами Вячеслава Иванова подтверждает эту гипотезу, показывая, как интеллектуальные построения аскетических писателей оживают только в рамке

<sup>1</sup> Желновакова (Фудель), Мария. Воспоминания о матери. // Наш современник, 1996, № 11. С. 53.

<sup>2</sup> Nora, Pierre. Les Lieux de mémoire, 3 tt., Paris: Gallimard, 1984—1992.

яркой и эксцентричной модернистской образности.

Так, уже в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова появляется программный сонет, представляющий собой экфразис – описание произведения живописи.

«ВЕЧЕРЯ», ЛЕОНАРДО.

Александръ Васильевнѣ Гольштейнѣ.  
Гость Сѣвера! когда твоя дорога  
Ведеть къ вратамъ единственнаго града,  
Гдѣ блещетъ храмъ, чья снѣжная громада  
Эфирнѣй горь встаетъ у ихъ порога,  
Но Красота смиренствуетъ, убога,  
Средь нищихъ стѣнъ, какъ блѣдная лампада:  
Туда иди изъ мраморнаго сада  
И гостемъ будь за вечерю Бога!  
Дерзай! Здѣсь міра скорбь, и желчь потира!  
Ты зришь ли лучъ подъ тайной бранныхъ линій?  
И вызовъ Зла смятеннымъ чадамъ Мира?  
Изъ тѣсныхъ оконъ свѣтитъ вечеръ синій:  
Се, Красота изъ синяго ээира,  
Тиха, нисходитъ въ жертвенный триклиній.

Слово «эфирный» здесь оказывается обозначением положения, а не состава – не «не состоящий из эфира», а «погруженный в эфир». Таким образом, эфир оказывается местом, внутри которого любые предметы лишаются привычной пространственной привязки: всё оказывается не помещенным в эфире в каких-то координатах, а эманурующим из эфира. В таком случае, исходящая из эфира красота уже не вещь, но образ вещи, не нечто прекрасно осязаемое, а нечто, напоминающее нам об этой красоте. Иконой оказывается не сама фреска Леонардо, а те окна, которые на этой фреске и связывают «вечерний свет» и триклиний – пиршественную комнату, место собраний. При этом замечательны семантические сдвиги, дающие понять, что речь идет не о реальности как таковой, а о возможностях искусства воспроизводить эту реальность: «светит вечер синий», а не «свет вечерний»: в качестве субъекта в данном предложении оказывается вечер, как условие восприятия реальности, как та словесная привязка, которая только и дает что-то пережить в реальности. И такой же сдвиг «жертвенный триклиний», а не «Жертва в триклинии»: мы должны воспринять само пространство как некоторое литургическое пространство, в которое смотрит икона, чтобы Жертва вновь была сбывшейся. Здесь уже даже не словесная привязка, так как образ у читателя уже стоит перед глазами, а некоторая длящаяся во времени полнота переживания жертвенной ситуации. Как зритель возвращается к одному и тому же произведению, желая и на следующий день, и через день посмотреть его, так же точно возвращается в Гефсиманский сад та, кто переживала именно это место как место жертвы.

В сборнике *Cor Ardens* Вячеслава Иванова эти же мотивы получают настоящее развитие, влияния которого нельзя было избежать, даже прочитав этот сборник единожды:

Коль, вѣстникъ мира, ты войдешь въ покои,  
Гдѣ прежніе твои пируютъ други,  
И нищаго прогонять въ шею слуги  
И нанесуть убогому побои:  
Возвеселись, и не ропщи, что знои  
Должны палить и стужей вѣять вьюги;  
Благослови на войнахъ кольчуги,  
На пардахъ — пятна, и на соснахъ — хвои.  
Мятежныхъ силъ не пожелай иными:  
Иль Ковача ты мнишь умѣрить горны?

Всѣмъ разный путь и подвигъ, свой и близкій.  
Иль бросился въ колючки братъ Ассизскій,  
Чтобъ укротить пронзительные терны?  
Но стали терны — розами родными.

В основе этого стихотворения лежат не канонические, а вполне апокрифические представления обучастности отверженных. В каноническом представлении нравственная отвергнутость разрушительна и для навыков общения: те, кто разучились любить, те разучились общаться. Но здесь «прежние друзья» оказываются вовсе не рассорившимися друг с другом, но напротив, единомышленниками – не случайно они рифмуются со «слугами»: сама идея «служения» означает сплоченность, верность клятвам, и то особое чувство товарищеского плеча, которое возможно оправдать только клятвами. Именно в апокрифах, таких как «Хождение Богородицы по мукам», грешники в аду хотят видеть лица друг друга хотя бы ненадолго, и им эта милость дается – они оказываются при этом товарищами по несчастью, но получившими облегчения от света лица Богородицы, которая сама есть первая и главная икона Иисуса. Так тема иконописного окна продолжается в теме милости – здесь только уже не весть мира, приходящая через синие окна, а вестник мира, который уже призывает к ответу тех, кто некогда был ему верен.

Иванов очень тонко сопоставляет эти клятвы, которые приносят «друзья», и их проклятие нищему и убогому: братание дружины, которую и составляют «друзья», не есть клятва милости, клятва, благословляемая свыше, но есть присяга былому. Это былое оказывается пустым местом отрицательного опыта: «прогонят», «нанесут побои».

За всеми тремя «благословениями» стоит образ розы: розочками называются иногда и звенья кольчуги, и скопления пятен на леопардах, и хвоей укрывали розы. Так что терны оказываются уже розами, так как они благословляются в настоящем времени, и это благословение означает и разведение роз. «Броситься в колючки» и означает свести ум в сердце, опять же не в смысле торжества ума в сердечном чертоге, а скорее ранимости ума, который крепнет в испытаниях в этом чертоге. Царский покой из роз и терниев оказывается родным только после того, как ум окреп, а не потому что с самого начала ум был самовластным, чтобы торжествовать. «Укрощение терниев» как метафора «укрощения плоти» подчеркивает опять же иконическую перспективу: подвижник думает, что он смиряет плоть, как это велят каноны и примеры, но неожиданным образом сами тернии открывают ему небывалый опыт кротости.

Другой сонет из *Cor Ardens* напрямую относится к возвращению Богородицы в мир терниев:

О, терній заросли въ долинь слезъ!  
Полунагой и босоногой дѣвѣ  
Вы тѣсный путь глушите, въ лютомъ гнѣвѣ,  
Сплетениемъ колочимъ цѣпкихъ лозъ.  
Не вы ль, шипы сухіе, купой розъ  
Обстали Мать, понесшую во чревѣ  
Того, чью Плоть Душа на крестномъ дрѣвѣ  
Зреть неусыпнымъ окомъ алчныхъ грезъ?  
Бѣги жъ, Душа, безумная отвагой,  
И сердца нескудѣющею влагой  
Гаси желаній жгучихъ острія!  
Вѣнцомъ благоуханнымъ кольца сложить  
Страстной стези багряная змѣя, —  
И подь лобзаньемъ тѣло изнеможить.

Душа здесь оказывается оком ума, и отсюда такое противоречивое описание: она находит покой, когда созерцает Распятие, но не находит покоя, когда лишена этого созерцания, когда она пытается противостоять желаниям своей собственной силой. Желание понимается здесь не как страстное устремление к предмету, но как предмет, который может явиться как острие, задеть зрение и тем

самым задеть душу. Как раз все устремления изнемогают, растворяются в жаре самих предметов, в жаре пути внутри предметного мира. Душа движется среди вещей как среди терний, и чертог ее тождествен розарию. При этом она находит покой, когда ум сходит в сердце, а именно, когда созерцается Плоть, страдания плотского сердца, но и тем самым в отражении «алчных грез» нематериальность мысли и сходит в материальность сердца. Алчные грезы – это та среда отсутствия координат, в которой только и возможно уму не просто поселиться в сердце, но и постоянно стать воспитуемым, постоянно возвращаясь к собственной памяти.

Все эти темы развиваются далее в сонете *Sonus Amoris*:

„Amor e cor gentil son una cosa“...  
Тебѣ разоблачилась, Алигьери,  
Любви земной и временной потери  
Богоявленная апофеоза.  
Цвѣти же, сердце, жертвенная роза!  
Ихъ четверо, свершителей мистерій;  
И семь мечей, у роковыхъ преддверій,  
Въ тебя войдутъ, о *Rosa Dolorosa*!  
Испытаны священные мѣрила;  
Оправдана премудрость каждымъ словомъ;  
Кто любить, видитъ смерть — и любить далѣ.  
Узнай, женихъ, невѣсту въ покрывалѣ!  
Благоухай, любовь, въ вѣнцѣ терновомъ!  
Слетитъ пчела собрать, что ты творила.

Традиционное платоническое противопоставление «любви земной» и «любви небесной» здесь сменяется противопоставлением «любви земной» и любви царствующей как Царь в терновом венце. Причем любовь земная вовсе не оказывается любовью ограниченной, напротив, она и есть тот образ, тот знак, через который и передается «богоявленная апофеоза». Она и есть та атмосфера существования, в которой уже нет заранее расставленных предметов, любой предмет может постичь «временная потеря», тогда как именно явленным через это окно земной любви оказывается сердце, по другую сторону окна расцветающее как «жертвенная роза». Здесь уже не комната, как в воспоминаниях о фреске Леонардо, но сад, в котором чувство сердца оказывается материальным цветением.

Сходную программу мы находим в полотне Тициана «Любовь земная и небесная». За фигурой земной любви виднеется башня, а за фигурой небесной любви – озеро. Башня обычно отсылает к прошлому, к руинам былых держав, время которых давно истекло. Получается, что любовь земная стала единственным явлением там, где уже нет никаких явлений, а есть только вещи, отслужившие своё. Тогда как озеро за небесной любовью означает, что свойства вод, такие как спокойствие, и оказываются той сердечной глубиной, в которую сходит ум, а именно отражение всех вещей, меткое их постижение. Здесь именно происходит то превращение наблюдаемых нами свойств из частных нашего наблюдения и опыта в общность созерцательного принципа. При этом рядом с любовью земной стоит шкатулка с реликвиями, тогда как перед любовью небесной – открытое блюдо, которое уже никак не может быть просто вещью, но только тем местом, где можно всякий раз вспоминать о случившемся, всё время возвращаясь к одному и тому же смутному воспоминанию, а не перебирать реликвии случайным образом.

Премудрость оправдывается «каждым словом», иначе говоря, любым делом, любым действием, происходящим в этом саду. Глядящий через окно иконы Ум и оказывается не просто явленным в «жертвенном триклинии», и не просто проходящим жертвенный путь, но живущим в саду, где розы и шипы, когда вся зрячая жизнь возможна только как постоянное возвращение в Гефсиманский сад. Также и «священные мерилы» – это не способы измерить вещи и их отношения, а иначе зачем их испытывать, но испытанием здесь называется переход из эфирного мира в мир сбывающейся памяти.

Мы привыкли считать испытанием проверку и отбор вещей, но у Иванова слово «испытание» и «испытать» не употребляется в таком смысле, во всяком случае в единственном числе. В соответствии со старославянским и пушкинским («Послало небо испытанье» в черновике «Медного всадника») употреблением слово «испытание» в единственном числе не означает проверку, экзамен, как в русском языке («вступительные испытания» употребляется во множественном числе) или «неприятности» (тоже во множестве или во множественном числе), но означает мучительный путь, жизненные невзгоды. При этом Иванов, помнивший, что в латинском языке слово *gosa* является словом только единственного числа (как русское «шиповник»), поневоле устанавливает еще одну связь между понятием «испытать» в смысле прожить всю жизнь, и образом розового сада.

Такое испытание пользуется «священными мерилками» одним образом: созерцание ума («премудрости»), сошедшего в сердце, превращает их в предметы, воспоминание о которых и позволяет только молиться, хранить память о действительном. Покрывало, которое здесь не только образ тайны, но и образ покоя, савана, смерти ума для мира ради узнавания друг другом жениха и невесты – ума, постигшего крестную муку, и души, самой жизни, обитающей в саду и тождественной памяти. Зрителем иконы здесь становится Данте, который увидел в «Новой жизни» Амора как статного мужчину, благородного воина. Отождествление воина с сердцем, которое у Данте обосновано тем, что из сердца исходят помыслы, равно как и от любви исходят побуждения, стремления к битве, у Иванова обосновывается иначе: они оба стоят на страже, а стражников можно заменять так же, как можно заменять буквы и условные знаки. Но в результате изменяется и само понятие «богоявление». По замечанию Аверинцева, это слово отмечено у Вячеслава Иванова в сравнении со словом «явление» одновременно указанием на равенство явления себе в античной философии, и значит, на покой ума в сердце, уже состоявшийся, и на преодоление этого равенства, когда ум должен выступить скорее как воин, который не знает трусости. Только Аверинцев говорит не о трусости, а о семантической «пейоративности» этого слова, которая появилась в философии Нового времени:

Скажем, слово «явление» в контексте, не то чтобы заново созданном, но весьма интенсифицированном классическим идеализмом от Канта до Шопенгауэра и далее, употребляется как антоним слова «сущность», как метафизически пейоративное обозначение «феномена» в противоположность «нумену». Но это же слово в контексте античного мифа и христианской мистики связывается с понятием «теофании» или «эпифании», т. е. «богоявления», как раз преодолевающего равную себе феноменальность и аутентично раскрывающего самое запредельную сущность: пейоративность абсолютно уходит, но корнесловие знаменательно остается, подчеркивая парадокс...<sup>3</sup>

Наконец, именно итог явлениям как уже вписанным в иконическую рамку, в рамку постоянного возвращения в сад как в единственный дом, подводит сонет *Rosa in stuce*. Именно в нем это возвращение к памяти скорби оказывается не просто этапом жизни, а счастливым освобождением из прежнего плена среди вещей и состояний:

Вселенская лазурь божественного свода  
Склонилась, ясная, как мудрая Жена, —  
И, в строй высоких правд, как в сонь, погружена,  
Глядится в зеркало; и зеркало — Природа.  
И все, что здѣсь предѣль, и все, что здѣсь свобода, —  
Законъ и замысль ея живаго сна;  
И сладко сердцу знать: его творить она, —  
Какъ солнцу въ лоно къ ней стремиться отъ восхода.  
Я отъ корней бѣжалъ, но пригвожденъ къ стволу...

<sup>3</sup> Аверинцев, С.С. Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова. // Аверинцев С.С. Связь времен. К.: Дух і Літера, 2005. С. 317.

Ты улыбаешься... — гдѣ крѣпкій плѣнь распятыя?  
Дерзаетъ грудь моя соревновать орлу!  
Ширококрылый крестъ открылъ тебѣ объятья!  
Ты улыбаешься, ты вѣчно впереди, —  
И ты же розою цвѣтешь въ моей груди.

Здесь только на первый взгляд Лазурь отождествляется с Женой, а природа, природа человеческой души, смотрит на небо как на лучшую икону своей цельности. Замысел Иванова здесь сложнее и счастливее. Сравнение «как» не означает здесь отождествления Лазури и Жены, но напротив, это уподобление, которое тем более показывает различие действующих лиц. Если лазурь «склонила, ясная», как мудрая Жена, то это не значит, что она и есть та самая мудрая жена, но скорее только то, что принадлежит неподвижной тверди, вселенскому простору, незыблемому своду, она склонилась, став таким образом не только нейтральным пространством, в которое вмещаются все вещи, но и окном, которое обладает определенным углом, и определенной замеряемой степенью ясности. Пространство в новоевропейском понимании лишено качеств, оно является той средой, которой мы приписываем свойства только по аналогии с нашим предметным опытом – но для понимания жизни ума этого предметного опыта недостаточно. Важно увидеть ясность не как мнимое свойство некоторых вещей, но как действительное свойство окна, через которое к нам входит образ.

Точно так же и «как» при сравнении «строй правд» и «сна» означает не то, что строгость мира идей мало доступна нам в нашей обыденной жизни, и требует особого состояния сознания – но то, что сами высокие правды недостаточно реальны в этой лазури, они там оказываются исключительно частностями, и всякий строй оказывается лишь поводом для погружения во что-то совсем иное. Но если мы начинаем погружаться в сон, иначе говоря, начинаем видеть нашу собственную память не как один из инструментов работы с миром, но как явление жертвенной памяти, как то, что напоминает о жертве и спасении в самом предметном мире, и из области сна мы и встречаем память в чистом виде. Это «зеркало природы» тоже не надо понимать в упрощающем синтаксисе, как «зеркало для природы», как нахождение природой своего точного образа, но как природа, которая и есть явление, порожденное зеркалом памяти: память, будучи наиболее предметной, наиболее реальной в мире случайных вещей и явлений, и порождает из себя природу, подобно тому, как сердце порождает мысли.

«Предел» и «свобода», напротив, не противопоставляются как чередующиеся категории вещей каталога, но выступают как тождество: предел понимается не как предел опыта, не как нечто пороговое, но как ограничение, данное уже с самого начала, как термин, как определенность. И именно стремление солнца от восхода к любви, уже заключенного в оком горизонте, и есть свобода. Сведение ума в сердце теперь мыслится уже как то, что «сердцу сладко знать», как то, что ум уже перевоспитан, уже пропитан той сладостью смирения, которое и позволяет ему обрести орлиное зрение. И жертва разворачивается уже и в пространстве сердца, доступного орлиному взору, и в пространстве реальности, где уже жертва принесена, где это уже стало памятью и действительностью. Пригвожден к стволу – означает здесь, в самом предмете, в самой его материальности, и обретает память. Поэтому и нужно постоянно возвращаться к одному и тому же воспоминанию, чтобы сердце не просто расцвело, но было настоящей обителью, настоящими хоромами ума, а розой расцвело не само сердце, а любовь.

Таким образом, мы видим, что именно попытки передать с помощью поэзии впечатления от окружающего мира, от произведений искусства и от ярких образов духовной жизни, пришедшие на смену передаче в поэзии только внутренних состояний, стали в том числе и частью религиозного сознания и передались далее, через религиозные кружки, и в литературную традицию «второй культуры» уже позднесоветского времени, изучение которой требует учета и этой линии развития. Вместе с тем, эти попытки были заблокированы отчасти и той полемикой, которая шла внутри русского модернизма. Так, Иннокентий Анненский в своем стихотворном манифесте «Поэту» принципиально борется против такого иконизма, когда говорит о «власти вещей», как

принципиально не поддающейся изобразимости: «триада измерений» оказывается частью самой этой роковой власти, а не нашего опыта восприятия, наших намерений, и единственное, что искусство может противопоставить воздействующей на нас реальности – это непонятный ребус стиха. Ребус, «вещами», означает, что вещи остаются единственным измерением опыта, и та красота, которая могла бы обернуться вещью, обернуться божественным присутствием, оказывается лишь красотой перевода с одного языка на другой, друг другом любят вещи и языки, но не родное зрение и столь же родное страдание. Таким образом, именно стремление разобраться с властью вещей привело к тому, что вновь актуальными поэтические прозрения эротико-мистической лирики стали только для тех, кому пришлось пережить то, что уже имело отношение лишь к последним вещам. Поэтому августиновская мысль, которая могла бы показаться слишком напыщенной, будь она дана в чистом виде, здесь стала приемлемой – когда речь пошла не об условном величии власти, а о действительном величии любви, меняющей и свойства голоса, и свойства души, и свойства ума. А так как нужно отразить перемену всех этих свойств, не просто постичь умом, но передать на письме, но проще представить эмпатию, сочувствие душой действию, сочувствие умом душе, чем просто прочесть выразительную проповедь о величии подвига в Гефсиманском саду.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев, С.С.* Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова. // Аверинцев С.С. Связь времен. К.: Дух і Літера, 2005.
2. *Желновакова (Фудель), Мария.* Воспоминания о матери. // Наш современник, 1996, № 11.
3. *Иванов, Вячеслав.* Кормчие звезды; *Cor Ardens.* Электронный ресурс: <http://www.rvb.ru/ivanov/>
4. *Фудель, С. И.* Собрание сочинений : в 3 т. / сост. и коммент. прот. Н. В. Балашова, Л. И. Сараскиной. М.: Русский путь, 2001.  
Т.1: Воспоминания; У стен Церкви; Воспоминания об отце Николае Голубцове; Моим детям и друзьям. Письма.
5. *Nora, Pierre.* *Les Lieux de mémoire*, 3 tt., Paris: Gallimard, 1984–1992.

#### REFERENCES

1. *Averincev, S.S.* «Gnomicheskoe nachalo v poetike Vjacheslava Ivanova». in *Averincev S.S. Svjaz' vremen.* Kyiv, Duh i Litera, 2005.
2. *Fudel', S. I.* *Sobranie sochinenij*: 3 vols. Vol.1 Moscow, Russkij put', 2001.
3. *Ivanov, Vjacheslav.* *Kormchie zvezdy; Cor Ardens.* e-ressource: <http://www.rvb.ru/ivanov/>
4. *Nora, Pierre.* *Les Lieux de mémoire*, 3 vols. Paris: Gallimard, 1984–1992.
5. *Zhelnovakova (Fudel'), Marija.* «Vospominanija o materi». In *Nash sovremennik*, 1996, № 11.